

La masculinidad en crisis: Don Juan Tenorio y el parto pesado del amor moderno en la Ciudad de México (1900-1910)¹

Robert M. Buffington

University of Colorado at Boulder

Todo el mundo cree tener la auténtica doctrina sobre él —sobre Don Juan, el problema más recóndito, más abstruso, más agudo de nuestro tiempo. Y es que, con pocas excepciones, los hombres pueden dividirse en tres clases: los que creen ser Don Juanes, los que creen haberlo sido y los que creen haberlo podido ser, pero no quisieron.

—José Ortega y Gasset.²

La figura de Don Juan es ubicua en la cultura popular mexicana. *Don Juan Tenorio*, la célebre obra del dramaturgo español José Zorrilla, se estrenó en Madrid el 28 de marzo de 1844, y en el Teatro Nacional de la Ciudad de México solo unos meses después.³ Desde su estreno mexicano, grupos de teatro en ciudades y pueblos por todo el país la han puesto en escena, con frecuencia como la pieza central de las celebraciones públicas del Día de Muertos.⁴ Sin duda, era popular en la Ciudad de México porfiriana (1876-1911), con producciones regulares y un sinnúmero de referencias casuales a Don Juan en los periódicos, comentarios sociales, novelas, poemas y canciones. Y los historiadores del cine consideran el *Don Juan Tenorio*, del

1 Este capítulo salió originariamente bajo el título “Don Juan and the Troubled Birth of Modern Love”. En: Buffington, Robert: *A Sentimental Education for the Working Man*, pp. 169-212. Copyright, 2015, Duke University Press. All rights reserved. Republished by permission of the copyright holder. <www.dukeupress.edu>.

2 Ortega y Gasset (1962: 468-69). El ensayo fue publicado por primera vez en 1925.

3 Una residencia de once años en la Ciudad de México (1854-66; incluido un año en Cuba) —supuestamente para escapar de un matrimonio infeliz— probablemente aumentaba la popularidad de la obra, especialmente después de que Maximiliano le nombró el poeta de la corte y director del Teatro Nacional en 1864. Zorrilla regresó a España en 1866 después de la muerte de su esposa y el fusilamiento de Maximiliano.

4 La celebración del Día de los Muertos une dos días de fiesta católicas: el Día de Todos los Santos (1 de noviembre) y el Día de los Difuntos (2 de noviembre).

pionero cineasta Salvador Toscano, estrenado en 1899, la primera película no documental mexicana.

Varias de estas fuentes se dirigían a un público de clase obrera. Por ejemplo, una hoja volante de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo para el Día de Muertos con un grabado popular de Manuel Manilla [figura 1] proclamó:

Aquí está don Juan Tenorio
De valor siempre notorio;
Pues aunque hoy es calavera
No lo babosea cualquiera.
Y es capas [capaz], si se le obliga
De meterse en la barriga
A medio género humano
Para hacerse el mundo miga.⁵

Otra hoja volante de Vanegas Arroyo para el Día de Muertos, ilustrada en el estilo más fluido de José Guadalupe Posada, tocó la misma fibra sensible [figura 2]. Aquí un Don Juan esquelético, sombrero con pluma, capa, medias, la espada elevada y el puño cerrado, se burla de sus enemigos (y del lector): “Yo soy Don Juan Tenorio y sin Quimeras / haré platos de vuestras calaveras”.⁶ En el poema adjuntado (como en la obra) la bravuconería de Don Juan sucumbe finalmente a la presión suave del amor de Doña Inés. Pero son sus afirmaciones agresivas del honor masculino –incluso una visita al infierno para desafiar al diablo mismo–, las que aportan los momentos culminantes del poema y el tema para la imagen llamativa de Posada.

5 “La calavera de don Juan Tenorio” (Vanegas Arroyo, s.f.). La hoja suelta vuelve a usar una imagen de Manuel Manilla de una ‘calavera’ anterior de Don Juan Tenorio, “Levantaos de sus fosas, calaveras / Que aquí se halla el mayor de los troneras” (Vanegas Arroyo 1904). Se desconoce la fecha de la imagen, pero Manilla trabajaba por Vanegas Arroyo entre 1882 y 1892; por lo tanto, probablemente lo hizo durante esta época. La aparición regular de las imágenes de Manilla aun años después de su muerte (c. 1900) sugiere que Vanegas Arroyo y sus clientes consideraban el estilo xilográfico tradicional de Manilla bien adaptado a un dechado de la masculinidad tradicional (de protesta). Para más imágenes de Don Juan hechas por Manilla, véase López Casillas (2005: 36-37).

6 “Yo soy Don Juan Tenorio y sin Quimeras/haré platos de sus calaveras” (Vanegas Arroyo, sf.). Es probable que Posada grabara la imagen alrededor de 1910, pero Vanegas Arroyo la reimprimió muchas veces durante los próximos diez años.



Figura 1: Manuel Manilla/autor desconocido, “La calavera de Don Juan Tenorio”, México, D.F.: Antonio Vanegas Arroyo, n.d.⁷

Los editores de la prensa satírica también hicieron referencias frecuentes a Don Juan y a los infames “tenorios del barrio” que seducían y abandonaban a las mujeres vulnerables.⁸ Cualquier que sea el medio, parece seguro suponer que casi todos los mexicanos conocían bien la historia de Don Juan, la habían visto puesto en escena varias veces, e incluso podían recitar de memoria las líneas más dramáticas. El punto es que cuando los mexicanos en la época porfiriana, sean hombres o mujeres, ricos o pobres, contemplaban la hombría, no podrían dejar de oír las burlas desafiantes del legendario antihéroe de Zorrilla.

7 Courtesy of the Library of Congress Prints and Photographs Division (www.loc.gov/pictures/item/99615907).

8 Véase por ejemplo la imagen en el estilo de Manilla, en *El Duende*, 15 de noviembre de 1904, p. 3.



Figura 2: José Guadalupe Posada/autor desconocido, “Yo soy Don Juan Tenorio y sin Quimeras”, México, D.F.: Antonio Vanegas Arroyo, n.d. Jean Charlot Collection.⁹

En *Nightmares of the Lettered City* (Las pesadillas de la ciudad letrada), Juan Pablo Dabove sostiene que el bandido, más precisamente el tropo del bandido, funcionaba para los letrados latinoamericanos del siglo XIX como el “exterior constitutivo” del Estado-nación moderno que ellos aspiraban forjar durante más de un siglo después de la independencia. Es decir, que el bandido “marca lo que debe ser excluido, subordinado o suprimido” para construir el Estado-nación. Al mismo tiempo, Dabove observa: “también marca lo que escapa al control material y simbólico de la élite. Es lo que excede sus paradigmas. Este exceso desnaturaliza la identidad hegemónica [del Estado-nación moderno] y sus mecanismos de representación, ya que también muestra las fisuras que la fracturan” (Dabove 2007: 6).

Yo sugeriría que una dinámica parecida caracterizaba otra lucha simbólica, vinculada con los dolores de parto de construcción nacional: una lucha entre otra identidad hegemónica y su exterior constitutivo. Pero en este caso, la identidad hegemónica era la hombría moderna, especialmente

9 University of Hawai‘i at Mānoa Library (inventory no. jcc:jgp:c2).

con respecto a las relaciones de género, y el exterior constitutivo no era un bandido, pero otro tipo criminal, el notorio Don Juan Tenorio, seductor en serie de mujeres y asesino en serie de hombres, generalmente en duelos para defender el honor.

Los vínculos no son tan descabellados como parece a primera vista, incluso con respecto a la hombría de la clase obrera. Mientras que la gente decente probablemente consideraba la actitud de los obreros acerca de las mujeres tan bárbara como la de cualquier bandido, la prensa satírica para obreros les representaba como participantes activos en el replanteamiento —la modernización si se quiere— de sus relaciones afectivas con las mujeres en sus vidas. Sea lo que sea, los editores de la prensa satírica y sus colaboradores reconocían que sus obreros-protagonistas no podrían pretender al dominio de sí mismos y de la sociedad como era el caso con los constructores viriles de la nación. Por supuesto, los escritores de la prensa satírica trataban de imaginar y representar la lucha de los obreros para superar sus impulsos atávicos —asociados en este caso con la arrogancia quisquilla de un aristócrata ficticia— para llegar al “amor moderno.” Pero también reconocieron que los obreros carecían de la autoridad para encubrir las “fisuras” en la fachada de la masculinidad moderna. En vez de evitar estas contradicciones flagrantes, las abrazaban con un sentido de humor, compasión, y auto-conciencia que eludiría a sus colegas burgueses.¹⁰

En este capítulo espera mostrar cómo la prensa satírica disputaba las opiniones aceptadas sobre la hombría de los obreros por una sátira de las nociones tradicionales de masculinidad predicada en la dominación del hombre sobre la mujer y por un reconocimiento de la posibilidad de relaciones modernas “compañeristas” (*companionate relationships*) entre parejas de clase obrera. En la primera sección se analizan las críticas históricas de la conducta masculina irresponsable, un problema vinculado directamente al presunto “donjuanismo” de los hombres mexicanos de todas las clases sociales. La segunda sección examina los lazos entre la literatura costumbrista, que ayudaba a establecer un sentido de la cultura nacional en los años posteriores a la Independencia y las “ficciones fundacionales”, novelas populares del siglo XIX que utilizaban el matrimonio de amantes de grupos distintos como una metáfora de la consolidación nacional. La

10 Los volantes y las hojas sueltas de Antonio Vanegas Arroyo y sus colaboradores, incluidos los grabadores Manilla y José Guadalupe Posada, a veces admitían el humor en el amor moderno pero generalmente ofrecían consejos prácticos para negociar el cortejo (véase Speckman Guerra 2001: 68-101).

tercera sección introduce los romances callejeros de la prensa satírica, un género del costumbrismo romántico tardío que explotaba la tensión trágico-cómica entre las nociones normativas y transgresoras de las relaciones de género. Aunque la mayoría de los poetas de romance callejero imaginaban las relaciones de género de la clase obrera como una batalla perpetua entre los sexos, la cuarta sección analiza los romances no convencionales de Canuto Godines, que cuentan con fuertes protagonistas femeninas que obligan a sus parejas masculinas a tratarlas como verdaderas compañeras en lugar de criadas, inocentes protegidas, o símbolos secuestrados del honor masculino. Al final ofrezco algunas conclusiones especulativas sobre las implicaciones de representar las relaciones de pareja de la clase obrera como el fulcro de una transición de las relaciones tradicionales caracterizadas por la dominación patriarcal a las relaciones modernas basadas en el respeto mutuo y el amor.

El espectro de Don Juan

En un sentido, la perdurable popularidad de Don Juan Tenorio ha producido un tropo o símbolo común que trasciende las profundas disparidades de poder político, clase económica, condición social y logro cultural que han plagado a la sociedad mexicana, al menos desde la conquista del siglo xvi. Al mismo tiempo, Don Juan, y el ‘donjuanismo’ que él inspira en los hombres, representan un problema serio de control social que algunos comentaristas han visto como la base de las relaciones de pareja disfuncionales en México (y en todo el mundo hispano-parlante). Por ejemplo, en una colección de ensayos de 1951 con el sugerente título de *Don Juan delincuente*, el criminólogo mexicano Carlos Franco Sodi sostuvo que

Queremos o no Don Juan está constantemente entre nosotros. Su tenaz presencia resulta un profundo problema para el médico y el pedagogo, el sociólogo, el jurista y el literato. Su perdurar a través de los siglos y en los pueblos todos, es la inquietante afirmación de que la humanidad de ayer, de hoy y de mañana lleva consigo, ignorado e irresoluto, el problema de los sexos y es también —su misma presencia fanfarrona—, un alarde y una viviente comprobación de su victoria sobre teólogos y moralistas, sobre profesores alarmados con sus cínicas hazañas y sobre juristas que, indignados, han pretendido amedrentarlo con el bíblico anatema del Código Penal (Franco Sodi 1952: 8).

Viniendo del autor del *Código Mexicano de Procedimiento Penal*, a punto de ser Fiscal General de la Nación (1952-56), la acusación de que las fechorías de este “violador odioso” representaban para la mayoría de sus conciudadanos “el perfecto manifestarse de la hombría” nos da una idea de la intensidad de la preocupación oficial por el eterno problema de la irresponsabilidad masculina hacia las mujeres y hacia los lazos sociales que garantizan la buena ciudadanía –un problema que pronto sería identificado en los círculos populares y oficiales como el “machismo”–. Para Franco Sodi, el donjuanismo amenazaba el progreso social y moral: fomentando la conducta sádica y antisocial en los hombres, y la tolerancia masoquista de infidelidad y violencia en las mujeres. En otras palabras, para el futuro Fiscal General, la construcción de las relaciones de género modernas, basadas en el respeto mutuo entre los sexos, exige que los hombres y las mujeres renuncien a su obsesión perversa con el “atildado y siempre amable” Don Juan. Aconsejó Franco Sodi: “O borramos del Código el delito, o llevamos a Don Juan hasta el cadalso” (Franco Sodi 1952: 11).

Franco Sodi era apenas el primer en denunciar los efectos perniciosos del donjuanismo sobre las relaciones de género mexicanas o en alegar que ambos los hombres y las mujeres eran susceptibles a los dudosos encantos de Don Juan. En un comentario de septiembre de 1908, el editor de *El Diablito Rojo* –más moralista que la mayoría de sus colegas en la prensa satírica– observó que

El pueblo mexicano tiene en grado máximo el espíritu donjuanesco de la raza hispano-azteca. Amar y reñir –como los gallos– es la característica del nacional legítimo. Sin que esto quiera decir que no sea trabajador y artista, patriótico y valiente... ¿Y qué decir de una ‘chorchita’ de jóvenes de ambos sexos, decentes de ropa, pero con audacia de calaveras? Con honrosísimas excepciones, allí todos son Tenorios.¹¹

Sin dejar de reconocer las virtudes de la raza hispano-azteca, *El Diablito Rojo* desesperó de la “maña erótica nacional” de piroppear a las mujeres en la calle. Se quejó de que “En la capital Azteca –el centro culto– la manía donjuanesca se extra-limita. Aquí el catrín ‘florece’ y el pelado ‘agarra.’ Cada quien hace el amor a su manera, pero ambos del mismo modo encanta-

11 “Los flores que ofenden: la mujer en la calle”, *El Diablito Rojo*, ca. 21 de septiembre de 1908, p. 4.

doramente ridículo”.¹² Por si fuera poco, a pesar de haber sufrido el acoso verbal interminable por parte de los hombres, según *El Diablito Rojo*, las mujeres parecían más inclinadas a continuar el juego en vez de sentirse ofendidas. En un simulacro construido para sus lectores, una joven criada, pasando por la calle para hacer un recado responde a un piropo así:

—¿Que¹³ húbole? ¿Sí, o no?

Ella baja la picaresca faz, muerde la punta del delantal, hace un hoyito en la tierra con el talón desnudo, y muerta de risa lanza un

—¡No!

que es un “¡sí!” más clara que un sí sobreagudo de la Patti.¹⁴

Él concluye que solo cuando las mujeres mexicanas de todas las clases sociales insistieran en el “respeto debido a su sexo” y las autoridades empezaran a castigar a los infractores sería posible vencer el problema.

En un editorial subsecuente para el Día de Muertos, *El Diablito Rojo* revisita el tema. Esta vez cambia el enfoque de la práctica cultural cotidiana de donjuanismo a la figura problemática del mismo Don Juan.¹⁵ En su opinión, el problema era que todo el mundo lo reconocía: “¿Quién no lo ha visto? ¿quién no lo conoce? ¿quién no lo recuerda?” Por otra parte, le encantaba a todo el mundo a pesar de (tal vez a causa de) sus vicios malditos. La resurrección de Don Juan en el Día de Muertos, señala el editorial, es recibido: “[C]on alegría, con entusiasmo, con fruición. Es un calavera, un pedulario, pero tiene tres cualidades: es riquísimo, es valiente y es amigo nuestro”. Todo esta adulación por un delincuente despreciable, un “racimo de horca. Mata a 34 víctimas, seduce a 73 mujeres, y emplea ‘Un día para enamorarlas, / otro para conseguir las, / otro para abandonarlas, / dos para sustituirlas, / y una hora para olvidarlas’”.¹⁶ La popularidad de Don

12 “Echar flores” o “florear” sugiere una forma más refinada de acoso verbal, mientras “agarrar” describe una propuesta más grosera. En este caso, el autor está señalando los distintos estilos de los “catrines” de las clases altas y los “pelados” del populacho.

13 En todas las citas se respeta la ortografía original del documento citado.

14 Adelina Patti, conocida como “la Patti”, era una de las sopranos más celebradas de la Ciudad de México porfiriana. El albur refiere a la nota musical “sí”, el nombre de la séptima y última nota de la escala diatónica de “do” mayor (c mayor).

15 “Crónica color de Hormiga”, *El Diablito Rojo*, ca. 9 de noviembre de 1908, p. 2.

16 La cita es de *Don Juan Tenorio*, acto 1, escena 12. La cita exacta supone que el editor de *El Diablito Rojo* conocía muy bien la obra, y tal vez tenía una copia a mano cuando escribió el editorial.

Juan, sostuvo *El Diablito Rojo*, podría ser absurda, pero sin embargo era un hecho inevitable de la vida mexicana. En un comentario que prefigura Franco Sodi por cuarenta años, termina su diatriba con una resignación hastiada: “Vivan, pues, los Tenorios; pero que nadie invoque después los códigos. Eso es.”¹⁷

Aunque *El Diablito Rojo* no tenía nada bueno que decir de Don Juan, sus colegas a veces no estaban de acuerdo acerca de su impacto sobre el comportamiento masculino contemporáneo. Solo un año más tarde, un colaborador de *El Diablito Rojo* lamentó que la gallardía del “legendario Tenorio” y la inocencia de la virtuosa Doña Inés había sido sustituido en la sociedad mexicana por la hipocresía y el egoísmo grosero de “los Calixtos, las Melibeas y las Celestinas”.¹⁸ El colaborador se quejó de que “Hoy los caballeros no galantean las damas y las seducen, las engañan. Tenorio no roba á su amor, la explota. Doña Inés era antes doncella pulcra, en convento, soñadora y pura. Hoy las Ineses, son las mujeres de los demás”. Al menos para este crítico social, la popularidad de Don Juan era más bien una cuestión de luto por la muerte de la caballería que testimonio a la influencia del antihéroe en las costumbres actuales: “[...] la muchedumbre va á ver á Don Juan Tenorio. En día de difuntos. Porque el ‘Tenorio’ ha muerto”. Sea cual sea la opinión de Don Juan, tanto los críticos como los aficionados lo veían como la encarnación de los valores masculinos tradicionales (si bien disfuncionales), especialmente su obsesión con el honor personal y su disposición de defenderlo a todo costo.

El romance de la cultura popular

A diferencia de las preocupaciones expresadas por Franco Sodi y *El Diablito Rojo*, para la mayoría de la prensa satírica, Don Juan y el donjuanismo

17 Un editorial de una semana anterior criticó una producción teatral reciente de *Don Juan Tenorio* en la cuál el actor principal invocó el fantasma de “el Cura Hidalgo” para rescatarlo del infierno y luego bailó un jarabe con Doña Inés vestida de china poblana. El público respondió con aplausos entusiásticos, y de esta manera, en la opinión del editor, se burlaba de “los actores, el arte, y México” (“Oratorio popular”, *El Diablito Rojo*, ca. 14 de noviembre de 1908, p. 2).

18 Pedro Trujillo de Miranda, “Noviembre”, *El Diablito Rojo*, 29 de noviembre de 1909, p. 3. Calisto, Melibea, y Celestina son los personajes principales de la *Tragedicomedía de Calisto y Melibea y de la puta vieja Celestina* (1499) de Fernando de Rojas, una de las obras clásicas de la literatura española.

mo evocaban una nostalgia lúdica, teñida de ironía, sátira y parodia. Este modo nostálgico es evidente en un género muy popular de la prensa satírica, el romance callejero, un breve esbozo literario escrito en verso asonante y situado en la vibrante cultura callejera de la Ciudad de México.¹⁹ Un romance callejero típico contaba en versos burlescos las pruebas y tribulaciones de la gente común: sus momentos de ocio, relaciones amorosas, traiciones, y arrebatos violentos.

A pesar del tono desenfadado, el romance callejero tenía un linaje literario distinguido. En su extenso trabajo sobre el surgimiento del nacionalismo popular al mediados del siglo XIX, Ricardo Pérez Monfort sostiene que la introducción del costumbrismo —un género romántico basado en “costumbres” locales— presentó a los escritores mexicanos el vehículo perfecto para la construcción de una comunidad imaginada libre de las cadenas de la dominación cultural española (Pérez Monfort 1994: 47).²⁰ El carácter cosmopolita de la alta sociedad ofrecía poco de lo que hacía único a México; así que los costumbristas acudían a la cultura popular heterogénea de las clases menos privilegiadas, y lo presentaron como la esencia, para bien o para mal, de ‘lo mexicano’. Como explica Pérez Monfort:

‘El pueblo mexicano’, al convertirse en protagonista de novelas y relatos, se presentó a través de múltiples formas. El lenguaje, los atuendos, las costumbres, los juegos, las tradiciones y las fiestas adquirieron una presencia determinante [...] Y aunque fue este pueblo al que el [escritor] pretendía moldear, criticar o moralizar; también fue en sus cualidades y su creatividad en donde el narrador afirmó su nacionalismo y contribuyó a crear un ‘estereotipo mexicano’ (Pérez Monfort 1994: 51).

Apenadas por las transformaciones radicales en la vida urbana notables a mediados del siglo XIX, especialmente en la capital, los costumbristas escribieron “contra corriente” para evocar un “México de los recuerdos” donde las transgresiones de clase baja adquiriría una pátina folclórica que desmintiera cualquier peligro que podría plantear para el orden social (Pérez Monfort 1994: 62).²¹ Una figura central en esta tarea poética fue el

19 El romance es uno de los géneros poéticos más antiguos de la literatura española y uno de los menos rígidos. En general, un romance tiene líneas de ocho sílabas con mucha asonancia y narra una historia.

20 El ‘costumbrismo’ servía más o menos la misma función en toda América Latina.

21 Para un análisis del temor de las élites mexicanas de la participación política de las clases bajas en los años posteriores de la independencia véase Warren (2001).

icónico letrado liberal Guillermo Prieto, cuya poesía costumbrista, recopilada y publicada en 1883 bajo el título de *Musa Callejera*, transmitió a los poetas de romance callejero un público receptivo, modelos literarios, un tono bohemio, y una gama de tipos populares (Prieto 1940).²² Sin embargo, a finales del Porfiriato, escritores como el novelista Federico Gamboa abandonaron la nostalgia romántica de los costumbristas por el naturalismo de Émile Zola y otros escritores contemporáneos continentales. Para Gamboa y muchos de sus contemporáneos, la cultura popular mexicana había perdido su encanto pintoresco y su capacidad para definir la nación. Sus lectores aún podrían sentir las emociones vicarias de un viaje literario a la jungla urbana, pero en la ficción naturalista las costumbres de los de abajo, ya no pintorescas, amenazaban erosionar los cimientos todavía débiles del progreso porfiriano. En contraste, los poetas del romance callejero se mantenían fiel a la estética romántica que encontraron en un escritor como Prieto. Al igual que en sus comentarios políticos, seguían abrazando el liberalismo ‘puro’ de mediados del siglo mucho después de que había caído en desgracia entre los élites porfirianas. Para contrarrestar el asalto literario de los naturalistas, los poetas de romance callejero destilaban la nostalgia costumbrista a su esencia folclórica, dejando al lado las digresiones moralizantes.

En *Foundational Fictions* (Ficciones fundacionales), Doris Sommer examina la interacción del amor romántico y el patriotismo en las novelas canónicas del siglo XIX que encarnaban las aspiraciones nacionalistas de los nuevos países latinoamericanos. A pesar de profundas diferencias nacionales, Sommer afirma que estas novelas representan “un proyecto común de construir [naciones] a través de conciliaciones y fusiones de grupos nacionales representados como amantes destinados a desear uno al otro [...] si las tramas tienen un final feliz o no, los romances tratan invariablemente del deseo de los héroes jóvenes y castos para las heroínas igualmente jóvenes y

22 La tercera parte de la *Musa Callejera* consta de romances, incluido el muy popular “Romance de la Migajita”, que se ocupa de una mujer maltratada que muere de angustia cuando descubre que el hombre que la apuñaló ha muerto (pp. 196-99). Para un resumen de la poesía popular de Prieto (McLean 1998: 85-92). Junto con su liberalismo ‘puro’ y poesía popular, Prieto era celebrado por los liberales de vieja escuela por haber salvado a Benito Juárez del pelotón de fusilamiento cuando fueron encarcelados juntos durante la guerra de la Reforma (1857-61).

castas, [símbolo de] la esperanza de la nación para las uniones productivas” (Sommer 1991: 24).²³

A primera vista, las alegorías nacionales identificadas en *Foundational Fictions* tienen poco en común con los humildes romances callejeros, salvo sus raíces en la tradición costumbrista.²⁴ Dejando al lado las diferencias superficiales, la idea de que el amor romántico es la piedra angular de la consolidación nacional también está implícita en el romance callejero, aunque de una manera menos deliberada que nos lleva de nuevo a Don Juan como el exterior constitutivo de la hombría moderna.

El romance en las calles

A pesar del sabor picaresco de los romances callejeros y la perdurable popularidad de Don Juan, los tenorios de barrio eran más a menudo representados como maleantes banales o bufones risibles. Como maleantes lograban seducir solamente a las mujeres más vulnerables, ingenuas o codiciosas; como bufones servían como blanco del desprecio. En “El Rapto de Dorotea”, el maleante Julián —identificado como “de los tenorios modernos”— seduce a Dorotea, una joven fatua que trabaja en una fábrica moderna. Su trabajo le ha dado delirios de grandeza y rechaza a su novio, un organillero pobre llamado Cenobio.²⁵ Según la vecina maliciosa que narra el romance, Julián corteja a Dorotea con canciones de amor, ofrece casarse con ella, la secuestra y la deja embarazada, un hecho que la joven desgraciada trata de disfrazar, fingiendo dolores de barriga cuando llega el momento de dar a luz. La vecina observa que “Lo más claro es suponer / Que la enferma es Dorotea / Está muy flaca, muy fea / Y ya no quiere... co... mer”. En el texto, los puntos suspensivos produce un deslizamiento entre “co... mer” y “co... ger”, sugiriendo que la incapacidad de la joven a controlar su apetito por la comida, los regalos, el romance y el placer sexual es más culpable por su situación que los poderes seductores del tenorio Julián.

23 Para un análisis de la camaradería masculina abierta y el deseo homosexual encubierto en las ficciones fundacionales, véase Irwin (2003: 1-49).

24 Hay otros vínculos secundarios. El ejemplo mexicano de Sommer es *El Zarco* de Ignacio Altamirano, probablemente escrito en los años 1860 pero no publicado hasta 1901. Así como Juárez, Altamirano era de origen indio y un héroe del panteón liberal.

25 “El rapto de Dorotea”, *El Diablito Bromista*, ca. 4 de octubre de 1908, p. 3.

Frente a frente con una mujer de carácter fuerte, el tenorio en “La güera del cantero” falla miserablemente. El romance comienza con un pipopo:

Adiós, pedazo de cielo
 Adornado de estrellitas,
 Encantadora del barrio,
 Pedacito de mi vida;
 ¿Dónde vas tan de mañana
 Y tan repechi tan linda?
 ¿No quiere que la acompañe
 Aunque sea por la orillita?²⁶

Cuando el tenorio no muestra señales de desistir la joven le interrumpe: “Pos oigasté, yo no puedo / Aunque usted me regocije”. Cuando él sigue con sus avances, ella lo llama cobarde y le amenaza con su novio, el cantero, a quien describe como un verdadero hombre de eso que “se sacuden el polvo hasta con la muerte misma”. A lo que su acosador responde: “Dígale usted á su cantero / Que lo quiero en pulquería / Y lo he de vestir de charro / Con paciencia y con saliva”. La expresión paciencia y saliva –del dicho “con paciencia y saliva se la metió el elefante a la hormiga”– representa una amenaza sexual, pero no está claro si el tenorio se refiere a sus planes para la joven, el cantero o los dos juntos. No obstante, la novia del cantero lo despide con un lacónico “Adiós, mugre, hasta la vista” y el tenorio se retira a una pulquería cercana para reparar su orgullo herido. Aunque el tenorio logra seducir a la mujer en un romance y no en el otro, ninguno de los dos parece admirable o digno de mención ya que su éxito o fracaso no tuvo nada que ver con su mérito como seductor: Julián es capaz de seducir a la fatua Dorotea, pero el sedicente charro es fácilmente derrotado por una joven segura de sí misma.

Sentido y sensibilidad

Canuto Godines (también conocido como “Mimi”) –el más sutil de los poetas de romance callejero y el único que sistemáticamente firmó su trabajo– tuvo una opinión menos pesimista sobre los tenorios de barrio,

26 “La güera del cantero”, *El Diablito Bromista*, ca. 8 de febrero de 1908, p. 3.

las mujeres engañosas y la guerra entre los sexos.²⁷ Mientras que Godines compartía el desprecio de sus colegas para con los tenorios, su preferencia por las protagonistas femeninas fuertes rendía a estos depredadores sexuales aún menos amenazantes para las mujeres, otros hombres y la sociedad. En el romance de la güera del cantero, el lector nunca aprende el nombre de la joven decidida, y ella logra despedir a su acosador solamente después de haber invocado a su novio. Las mujeres en los romances de Godines no necesitan la asistencia masculina para defenderse. Al comienzo del romance, “No Judas mejor Matraca” el lector se encuentra con “Lola la Quiriosa” (Lola la Coqueta):

Que sin duda así la llaman
 Porque le gusta vestirse
 La verdad, con mucha gracia,
 Y además que tiene un cuerpo,
 Unos ojos y una cara
 Y un modito de sonreírse
 Que cualquiera se ataranta.²⁸

La descripción implica que Lola está buscando problemas, y los encuentra en un zalamero curtidor de cuero que se llama Modesto, el “Pica Poco.” Modesto corteja a Lola con promesas y chucherías; luego espera hasta que su madre va a la masa e invita a la joven a una cita sin chaperón. La cita empieza en una cantina y termina “frente a una asquerosa casa” donde una anciana “temblando de gozo” les espera. Ninguna tonta, Lola se niega a entrar, reprende a Modesto por sus intenciones deshonorosas y cuando él trata de obligarla a cumplir, ella le da una paliza con el bastón de la anciana y va a reunirse con su madre. El poeta termina con una moraleja: “Se acuerda de Modestito, / Y al acordarse así exclama: / Señores, sí ustedes quieren / ¡No judas, mejor matraca!”.

27 Para más información sobre poetas masculinos que escriben como mujeres véase Easterling (2011).

28 Canuto Godines (Mimi), “No Judas mejor Matraca”, *La Matraca de La Guacamaya*, edición especial, ca. abril de 1905, pp. 3-4. El título se refiere a la costumbre mexicana de tocar fuertes castañuelas de madera o metal (matracas) para celebrar la quema de figuras de Judas el domingo de Pascua. Implica que es mejor celebrar la muerte del gran traidor que ser un traidor.

Otro romance de Godines con una protagonista fuerte, “Pero de que...?”, relata la seducción frustrada de Magdalena, que no es “ni rica ni hermosa”, pero que tiene una pequeña herencia de su abuela.²⁹ El tenorio de barrio Julián, “si no era un obrero, al menos tenía la facha de serlo” la corteja con canciones de amor: “¡Ay! Magdalena tú eres / Para mí, la rosa blanca / Cuyo aroma me enardece / Cuyo perfume me embriaga”. Cuando él piensa haberla enganchada, empieza a presionarla a vender la herencia, supuestamente para que puedan casarse. Aunque al principio Magdalena se siente halagada por las atenciones de Julián, pronto se da cuenta de sus intenciones, regañándole con: “¡qué desgracia! / Que vendo yo el estanquillo, / Que vendo yo mis alhajas / Y con todo mi dinero / Que nos casemos ¡¡qué plancha!! / ¿Pero de qué?... si me quieres / Trabaja, chico, trabaja”.³⁰

Un tercer ejemplo, “Para que la cuña apriete”, hace alusión al contexto social en que Godines se desarrollaba sus historias.³¹ En esta variación, el tenorio de barrio es un azotacalles con guitarra que se llama Gerundio o “Fra Diablo” y el objeto de su atención es una hermosa garbancera, Rosario “la Chollo” (regalo de Dios).³² Como en el caso de Lola en el romance anterior, a Rosario le gusta maquillarse y vestirse de coqueta, de adoptar el aspecto y los modales de una joven elegante en lugar de una garbancera y “la sobrina del tío Chema chinampero de Ixtacalco”.³³ Pasmado por su belleza, Gerundio le sigue por todas partes, tratando de llamar la atención con miradas furtivas y sonrisas tímidas. Cuando por fin se arma del valor (o así lo parece) para hablar con ella, pretende estar azorado: “Porque no soy de esos hombres / Cuyo lema es el engaño / Y á fuerza de urdir mentiras / Y á fuerza de usar alhagos [sic] / Seducen á las mujeres”. De hecho,

29 Canuto Godines (Mimi), “¿Pero de qué...?”, *La Guacamaya*, ca. 20 de septiembre de 1906, pp. 2-3.

30 Los consejos prácticos de Magdalena con respeto al romance refleja los consejos para mujeres de los volantes y hojas sueltas de Vanegas Arroyo (véase Speckman Guerra 2001: 97).

31 Canuto Godines (Mimi), “Para que la cuña apriete”, 2 partes, *La Guacamaya*, ca. 30 de mayo de 1905, pp. 2-3; 13 de abril de 1905, p. 4. El título es el principio del refrán popular: “Para que la cuña apriete, ha de ser del mismo palo”, que quiere decir que el éxito de una empresa depende de que todos trabajan juntos. Hoy en día se usa principalmente con respeto a los deportes de equipo, pero la referencia aquí es a un matrimonio exitoso.

32 “Fra diablo” en la comida mexicana se refiere a platos de mariscos que son calientes y picantes.

33 Su tío es un ‘chinampero’, uno que cultiva una ‘chinampa’, un jardín flotante en uno de los lagos de la Ciudad de México, una profesión relacionada con ciertos grupos indígenas.

Rosario ya se ha dado cuenta de sus intentos e incluso ha respondido con unas señales sutiles de interés. Pero también ha tomado la precaución de investigar a su admirador que resulta tener al menos dos amantes y cuatro hijos. “Pero conozco su historia”, le dice a Gerundio, “Sé quien es, pues lo he indagado. Y así, ni su tiempo pierda. No vuelva a seguirme en vano”. Aunque unas pocas líneas después, el aturdido Fra Diablo recobra la calma y se vuelve a tramar más seducciones, la joven triunfante ya se ha ido a visitar a unos amigos en Mixcalco.

Estos tres romances son notables en varios aspectos. Las protagonistas de Godines son totalmente autosuficientes, sin ningún rastro de apoyo masculino, ya sea en su vida cotidiana o en sus interacciones con los tenorios. Y a pesar de que las tres mujeres se sienten atraídas inicialmente a sus seductores, cuando descubren sus verdaderos motivos, los plantan rápidamente y sin remordimiento. Aún más sorprendente es que el poeta describe a dos de las mujeres, Lola y Rosario, como coquetas y hace largos comentarios sobre su ropa, zapatos, maquillaje y elegancia. Lola incluso sale a beber a solas con un tenorio, poniéndose en riesgo para el secuestro, la violación y una vida como prostituta. Sin embargo, ninguna de las dos parece en absoluto avergonzada. Las tres mujeres reconocen el estigma social que viene con el honor perdido, y este conocimiento impulsan la decisión de terminar relaciones con el tenorio cuando el cortejo comienza a convertirse en la seducción. Pero ni una de ellas se reprende por los errores de su pasado, promete reformarse, o busca la protección de un hombre.

Godines también modifica la narrativa omnipresente de traición femenina, reivindicando el comportamiento de la mujer y revelando la doble moral detrás de los estigmas sociales. Uno de sus primeros romances, “Juventina”, publicado en siete partes, introduce a una pareja joven, Juventina y Pancho, que están profundamente enamorados, pero frustrados por no tener los medios para casarse.³⁴ Pancho promete que si Juventina acepta casarse con él: “Trabajaré como un negro / Y en menos que canta un gallo / Te sacaré del servicio / Y tendrás lo necesario”. Pero como un cargador en el matadero, tiene muy pocas posibilidades de cumplir con sus promesas. Y lo que es peor, la madre de Juventina se enferma y le dice que tiene solo un año más de vida. “¿Qué querías que hiciera Pancho...”, le pide Juventina, “si no meterme de gata [hacerme sirvienta doméstica]?”. Mientras tanto,

34 Canuto Godines (Mimi), “Juventina”, 7 partes, *El Diablito Bromista*, ca. 25 de octubre de 1903.

su madre está tramando con un abogado, viejo y calvo, alistar a Pancho en el ejército para que no pueda arruinar la vida de su hija. Cuando Juventina informa a Pancho del plan, se pone abatido y comienza a beber (presionándola a beber con él). Justo cuando Pancho convence a Juventina para fugarse con él, su madre entra en el bar seguido por el abogado y un gendarme. En la lucha que sigue, el viejo recibe un golpe en la cabeza y cae al suelo “espesa sangre choreando”; los gendarmes arrastran a Pancho a la cárcel, y las mujeres se escapan. Cuando el escándalo se apaga, las mujeres van a la iglesia, Juventina para rezar por Pancho, y su madre “a ofrecerle su rosario a la Virgen, por haberle sin querer hecho el milagro de que su hija se librara de aquel cargador del Rastro”. Muchos años después, según el epílogo, el poeta observa un destacamento de soldados marchando por Reforma, “y entre ellos... un joven robusto, fuerte, simpático, luciendo con noble orgullo... pues era Pancho, el que se acuerda y no olvida a su novia de ojos pardos, la de los cabellos rubios, los pies pequeños descalzos, con las enaguas muy rotas y por rebozo un hilacho”. Momentos después, pasa un coche de lujo. Adentro están una hermosa joven vestida muy de moda, un arrugado anciano calvo y una anciana con pelo cano –Juventina, el abogado, y su madre–. “La que completa el cuadro”, concluye el poeta, “a tu conciencia te dejo, buen lector, los comentarios”.

La historia cuenta con uno de los tropos típicos de la traición femenina: una joven hermosa que abandona a un hombre pobre para mejorar su condición económica y estatus social por casarse con un hombre rico. En este caso, sin embargo, es la madre de Juventina la que trama contra Pancho. A pesar de que en la escena final Juventina parezca satisfecha de como salieron las cosas, ella es leal a Pancho hasta el momento de la detención que resulta en su servicio militar forzado. Y su madre astuta nunca es engañosa: no cree que Pancho sea digno de su hija y por eso hace todo lo posible para deshacerse de él. Al mismo tiempo sus maquinaciones son apenas un secreto, incluso para los jóvenes amantes. Además, Pancho parece haber prosperado en el ejército.

En *Why Love Hurts* (“Por qué duele el amor”), la socióloga Eva Illouz sostiene que aspiraciones a un estilo de vida moderno han transformado el “mercado matrimonial”, por la introducción de la atracción sexual como una variable ‘independiente’ que confiere estatus, especialmente para las mujeres jóvenes, que pueden utilizarla deliberadamente para mejorar su posición social (Illouz 2012: 48). El advenimiento de una cultura consumidora y urbana –evidente aquí en las descripciones elaboradas de las

modas femeninas— ha hecho mucho más fácil que una mujer pobre se presente como una dama y aproveche su atracción sexual para mejorar su estatus de clase a través del matrimonio, al mismo tiempo que otros cambios en el paisaje urbano ayudaban a los hombres conservar su posición social aún cuando se casaran para “abajo”.³⁵ Aunque es un agente tradicional (la ambiciosa madre) que concierne el avance social de Juventina, el poeta la representa a ella y a otras mujeres parecidas como capaces de atravesar por las fronteras de clase con relativa facilidad y entrar en un estilo de vida moderno basado en el consumo, el componente esencial de la identidad moderna.

A los hombres no les van tan bien en los romances de Godines. Pancho prospera bajo la disciplina militar, pero su comportamiento grosero en el bar revela que la madre tenía razón con respecto a su carácter. En el romance “¡Adultera!”, el poeta relata una historia de otra mujer fuerte, Lucrecia, la encarnación de una canción popular: “Para chicharrón Texcoco / Para cajetas Celaya, / Para mujeres de pleito / Y hermosas, Guadalajara!”.³⁶ Su amante del momento es Prudencio, uno de esos tipos duros:

Que porque traen su navaja,
Pantalón muy ajustado,
En el cuello una bufanda,
El sombrero arremangado
Y en el hombro una frazada
Y escupen por el colmillo
Y fuman puros de á cuarta
Parece que son la fiebre
Que á todo el mundo le espanta.

Cuando conocemos a Prudencio por primera vez está furioso con Lucrecia por algo que ella ha hecho. “Tus promesas fueron vanas”, le dice a ella, “y aquí me tienes sufriendo por tus desdenes ¡ingrata!” Frente a su novio enojado la joven contesta tranquilamente, “lo que se debe se paga”, y le explica que cuando él la abandonó por otra mujer “el hambre subió a tal grado” que se fue en busca de otro hombre, recogió a un desconocido, se

35 Para más información sobre el consumo y la identidad en la Ciudad de México porfiriana véase Bunker (2012).

36 Canuto Godines, “¡Adultera!”, *La Guacamaya*, ca. 1 de febrero de 1905, p. 2.

emborracharon, pasó la noche con él, y por la mañana, “no sé como pero amanecí con plata”. Escandalizado, Prudencio responde: “¡Adultera! y así lo dices Lucrecia con tanta calma”; y ella contesta, “Pues si yo soy la culpable”. Aunque al fin Prudencio confiesa que él era el hombre desconocido disfrazado –y por eso Lucrecia no es una adultera después de todo– y ella le permite decir la última palabra, el lector sospecha que la joven lista conocía el truco todo el tiempo. En cualquier caso, su aparente adulterio ridiculiza la doble moral en las relaciones de género que tolera el mujeriego al mismo tiempo que condena a las mujeres que “traicionan” a sus parejas. Y ella no tiene miedo de decírselo a la cara a su novio duro. En los romances de Godines, pues, las mujeres resultan ser más duras, más resistentes, más decididas y más sensibles que sus contrapartes masculinos. En términos alegóricos, entonces, el problema con el romance nacional no es la mujer mexicana.

En marcado contraste con estas jóvenes fuertes, Godines presenta incluso a los hombres simpáticos como autocompasivos de voluntad débil, listos para aceptar la derrota, y demasiado delicados para tomar decisiones duras. Tomemos por ejemplo al pobre Andrés en “¡Vaya un consejo!” Cuando comienza la historia, Andrés y su amor de la infancia, Concha, están haciendo planes para casarse: “Que seré yo tu marido / Y tú mi reina, mi cielo, / Y viviendo los dos juntos / Viviremos muy contentos”. Concha comparte sus sentimientos y la pareja decide hablar con sus padres el día siguiente. Pero cuando Andrés llega a su casa, el portero le informa que su querida madre está muriendo. El joven desesperado corre a la casa de su madre pero ya está muerta. Él besa su frente con respeto, arregla sus cosas, deja el cuerpo con los vecinos y se va a su trabajo como carnicero con la esperanza de obtener un adelanto de su jefe para pagar un entierro decente. Desafortunadamente, un inspector del Consejo Superior de Salubridad ha decidido cerrar la carnicería, y su jefe tiene que rechazar su petición de socorro. Desanimado, Andrés, “sin pensar que el desenlace tenía que serle funesto”, entra en una cantina cercana y comienza a beber. Horas más tarde, recuerda a su madre muerta, abandonada en su cama; sale tambaleante de la cantina, se cae abriéndose la cabeza, y los gendarmes la llevan a la cárcel. Mientras tanto, los vecinos interesados, incluso su novia, han hecho una colecta para enterrar a la anciana. Cuando Andrés llega tarde al cementerio, nadie le quiere hablar, ni siquiera Concha. Aunque las últimas palabras del poema le echan la culpa a los funcionarios del Consejo por haber arruinado el futuro del joven, desde la perspectiva de sus vecinos y

su novia el verdadero problema es un defecto de carácter —una debilidad sería que su arduo trabajo, dedicación a su madre, y fidelidad a Concha no puede superar—. Andrés no es un tenorio ni un tipo duro, tampoco es muy hombre, y su falta de madurez le cuesta la futura felicidad.³⁷

El sabor bohemio de los romances de Godines forma parte de su encanto, dándoles un aire alegre de vivir y dejar vivir, a pesar de su crítica mordaz de la masculinidad. Y él poeta no resulta tan orgulloso como para no saber burlarse de su propia hipocresía masculina, como sucede en “Pero... que zapatos!”.³⁸ El romance empieza con el poeta explicando a su amigo Antonio sobre su obsesión con las mujeres hermosas y luego se lanza a una historia de una tarde en una pulquería cerca de Mixcalco.³⁹ En esta ocasión, mientras disfrutaba una copa de buen pulque “de legítimo Tlampa” y un “torpedero... humilde”, vio a una joven de belleza deslumbrante de la cabeza a sus medias, “unas medias más coquetas / Que ganas daban... ¡vamos! / Que ganas daban de veras / De tocarlas con los labios”. Pero cuando su mirada de admiración llegó a los pies: “¡Que terrible desengaño! / Eran sus pies muy pequeños / Pero tan viejo el calzado / Que exclamé con amargura: / ¡Que zapatos! ... ¡que zapatos!” Cuando él repite la historia en voz alta para un amigo que acaba de llegar, la joven toma nota:

Descansó por un momento
Y viéndome de soslayo
Me dijo así: ¿no le gusto?
Ni usted porque está chorreando
Y si tiene cinco gruyos
Pues ¡cómpreme los zapatos!

Avergonzado, el poeta revisa sus bolsillos, sale con las manos vacías y, dirigiéndose a su amigo, admite: “Dice bien, ¡quién hace caso!”. Como la historia deja claro, el poeta no es ni feminista ni caballero, pero como de

37 Un romance parecido de un poeta anónimo relata la historia de otro joven sincero que acaba en la cárcel después de que intenta robar una joyería para dar un regalo a su novia. La joven sensata —que nunca le pidió joyas— le deja atrás (“El amor de Nacha”, *La Guacamaya*, ca. 22 de agosto de 1907, pp. 2-3).

38 Canuto Godines (Mimi), “Pero... que zapatos!”, *La Guacamaya*, ca. 10 de noviembre de 1904, p. 2.

39 Mixcalco es un ‘rumbo’ (barrio) en el centro de la Ciudad de México, unas cuadas al noreste del Zócalo.

costumbre en los romances de Godines, una mujer joven segura de sí misma despacha fácilmente a su admirador/acosador.

La tendencia de Godines a yuxtaponer mujeres fuertes y hombres débiles ofrece pocas oportunidades de imaginar una buena relación de pareja. Pero dos de sus romances apuntan a una solución a la guerra entre los sexos y ambos romances tienen que ver con hombres que abandonan a regañadientes sus prerrogativas tradicionales. “El Águila de Oro” comienza con el poeta pidiendo disculpas de su compañera Concha después de haber regresado a casa borracho la noche previa.⁴⁰ “Será lo que a ti te plazca”, le dice a ella, “pues sabes que no opongo. Pero escucha, si he venido aun a beodo. Voy a explicarme el motivo y después piensa a tu modo”. A fin de calmar a la enojada Concha, él procede a explicarle lo que pasó, una larga historia que tiene que ver con su amigo, Pancracio, que le invitó a tomar una copa en una muy elegante taberna (El Águila de Oro) en Tacuba, donde se emborracharon y se divertieron mucho. “¡Que tonto!”, contesta ella, “preferes gastar tus fierros en tomar, ¿y yo qué como? Siempre estás con que me quieres, me quieres y te haces sordo”. Cuando él trata de interrumpir, ella termina la conversación con:

Trabajar ya no te gusta,
 Pretextos pones á todo
 Y mientras yo, me refresco
 Y gracias á lo que ahorro,
 Tenemos cuartucho
 Por no poder pagar otro,
 Y ya te lo dije en antes
 Que de esta manera pronto,
 Tú irás para la... China [chingada]
 Y yo á vender tostado de horno.⁴¹

Afortunadamente para el poeta, su amigo Pancracio aparece y convence a Concha que la excelencia del pulque (“de lo mejor es el colmo”) realmente tuvo la culpa. Para demostrarlo, él propone que la lleven con ellos para que

40 Canuto Godines (Mimi), “El Aguila de Oro”, *La Guacamaya*, ca. 20 de abril de 1905, pp. 2-3.

41 Los puntos suspensivos alertan al lector de que “la... China” sustituye a “la... chingada”. Tostadas de horno: galletas de maíz dulce. Pero también al imaginario popular mexicano que incluye variados lugares y personajes.

“se calmen los enojos y curarnos la barriga”. Concha acepta felizmente y un poco más tarde están corriendo por las calles de Tacuba “los tres unos locos”, brindando por el Águila de Oro. Aunque el lector podría estar sorprendido por el entusiasmo de Concha a tomar parte en la diversión, después de haber reprendido a su pareja por su frivolidad, el giro final del romance muestra que lo que molestaba a Concha todo el tiempo era su vida de trabajo pesado mientras que su pareja salía de parranda con sus amigos varones.

Un segundo romance, “¡Que viva la Independencia!”, ofrece un apoyo aún más explícito de las relaciones compañeristas.⁴² Loreto, la mujer fuerte de este poema es: “Lo mejor de todo el barrio / Por su gracia, y su franqueza / Su patriotismo y su garbo”. Aunque Loreto ha aprendido de su amada abuela, recientemente fallecida, como “vivir de su trabajo”, ella está pensando en casarse con su flaco (novio): “Jesús el carnicero, / Inteligente muchacho / Versador con todo el mundo / Y como amigo el más franco”. En la víspera del Día de la Independencia, tres amigos pasan por la habitación de Loreto para ver si ella quisiera celebrar con ellos. Están bebiendo tequila, brindando por Hidalgo, y preparándose para ir al Zócalo para el Grito, cuando un furioso Jesús aparece, cuchillo en una mano y una chaqueta envuelta alrededor de la otra. Volviendo a Loreto, exige saber, “¿donde / Te marchas con esos vagos; / Rotos mierderos que comen / De lo que dejo en mi plato / Y no traen en su bolsillo / Para fumar ni un cigarro?” “Voy al Grito”, Loreto le contesta, “a darle vuelo al hilacho, a pasear con mis amigos, y luego a dormir”. “¿Y si yo, no lo permito?”, él pregunta. A lo que responde Loreto, “Pues eso sale sobrando / Porque no eres mi marido / Para evitarme lo que hago”. Jesús intensifica sus amenazas con: “Y á los dos nos lleva el diablo; / Pero quieras que no quieras / Has de hacer lo que te mando”. Cuando Loreto se niega, él blande su cuchillo. En este momento, uno de los otros hombres interviene, reprendiendo a Jesús que el Día de la Independencia es para celebrar y recordándole que todos ellos tienen cuchillos. El amante celoso hace una pausa, contempla a su novia y anuncia:

... pues bien, al ¡Grito!
Así lo quieres, pues vamos;
Pero antes deme el que tenga
De sus botellas un fajo

42 Canuto Godines (Mimi), “¡Que viva la Independencia!”, *La Guacamaya*, ca. 4 de octubre de 1906, p. 2. Para más información sobre el patriotismo popular véase Buffington (2015: capítulos 1-3).

Y perdonen mis ofensas
Soy un loco!... estoy muy briago!!

Con la crisis resuelta y las lecciones aprendidas, el grupo feliz sale para el Zócalo. Más tarde, mientras la multitud celebra el Grito, Jesús abraza cálidamente a Loreto, y los dos amantes se van por las calles con sus compañeros cantando y gritando: “¡Que viva la Independencia! ¡Que vivan los mexicanos!” Como en el caso de Concha en el romance previo, Loreto se molesta no porque los hombres van a pasar la noche de parranda, sino porque Jesús trata de excluirla. Después de que él se rinde —el poeta nos lleva a pensar— la relación se vuelve más fuerte, porque Jesús está dispuesto a cambiar de opinión e incluir a Concha en la aventura, a tratarla como trata a sus compañeros varones —a respetar su “independencia”—.

Como la mayoría de los poetas de romance callejero, Godines prefiere las idiosincrasias locales a las alegorías nacionales. Tal vez inspirado por las celebraciones de la independencia, él parece haber cedido en este caso. El elemento alegórico más obvio es la reconciliación romántica al final del poema, que ocurre justo cuando la multitud estalla en aplausos después del Grito: “Al escuchar tanto ruido, / Al ver tan soberbio cuadro, / Le dio Jesús á Loreto / Un estrechísimo abrazo”. Al igual que en una ficción fundacional clásica, el escritor presenta al lector una hermosa pareja, cuyo lazo emocional y físico promete producir niños saludables y bien educados —la base de un gran pueblo—. Para reforzar las imágenes patrióticas, Godines superpone los símbolos religiosos, aunque con un toque incestuoso. En esta alegoría, el Jesús redimido es el “salvador” de la nación y su prometida Loreto, que toma su nombre de Nuestra Señora de Loreto, una manifestación de la Virgen María, representa a la santa madre. Loreto es también un sitio de peregrinaje para la Casa Santa de Nazaret en Italia, donde creció Jesús, una referencia alegórica que vincula a la Loreto del romance a la maternidad y la domesticidad sagrada.⁴³ Así como los costumbristas del siglo XIX utilizaron la cultura popular para construir una identidad nacional,

43 Según la creencia tradicional católica, la Casa Sagrada fue transportada por ángeles de Tierra Santa a Loreto, en Italia, a fines del siglo XIII. Desde entonces, la Basílica della Santa Casa ha sido un lugar importante de peregrinaje. Loreto es también el nombre de una iglesia destacada de la Ciudad de México, el Templo de Nuestra Señora de Loreto, cerca de Mixcalco, dónde vive la joven del poema. Mixcalco, unas cuadras al noreste del Zócalo, se menciona en muchos de los romances de Godines.

en esta ficción fundacional Godines utiliza una pareja de clase obrera para encarnar en sí mismos y en sus niños el futuro de México.

Pero “¡Que viva la Independencia!” es una ficción fundacional con una diferencia. El romance de Godines no intenta superar los abismos sociales de raza, etnia, clase, educación, etc. a través del matrimonio. En contraste, pone a una pareja de clase obrera, presuntamente ya mestiza, en el centro de la empresa de construcción nacional. La moraleja de la historia, pues, es que cuando los hombres opresivos han sido reformados por las mujeres en sus vidas y las relaciones disfuncionales superadas por las relaciones compañeristas, la sociedad mexicana habrá dado un paso fundamental hacia la consolidación nacional.

Algunas conclusiones especulativas sobre la modernidad y las relaciones de compañerismo compañeristas

Los escritores de la prensa satírica podían volverse muy sentimentales y muy poco realistas sobre el potencial transformador de las relaciones de pareja de clase obrera. Al mismo tiempo, los romances callejeros imbuían estos sentimientos con un reconocimiento de los fallos humanos, una táctica que da vida y posibilidad a las formas ideales. Solo el más ingenuo de los lectores supondría que Concha y el poeta, o Loreto y Jesús, vivirían felices para siempre. Sin embargo, Godines y sus colegas sugieren que esta capacidad para el respeto mutuo y el compañerismo afectuoso va a fortalecer sus relaciones de pareja y hacerles mejores ciudadanos. Además, estas cualidades les marcan como sujetos modernos en oposición directa a sujetos tradicionales como Don Juan Tenorio y Doña Inés, cuyo amor puede ser realizado solo en la muerte.

Hay algunos romances aún más obvios. El “Romance modernista”, escrito por un autor anónimo, cuenta la historia de Ramona —bella, casta, sensible, trabajadora— que ayuda a mantener a su anciano padre, un mendigo ciego.⁴⁴ Cuando ella alcanza la edad de la madurez, se acerca a Fernando —igualmente pobre y responsable— y le pide sus “intenciones”. Aunque él ha admirado a Ramona durante mucho tiempo, la pregunta le

44 Conrado Palido, “Romance modernista”, *Don Cucufate*, ca. 10 de septiembre de 1906, p. 3.

sorprende mucho, ya que es la primera señal de que ella se interesa por él. Pero se recupera rápidamente y la pide su mano en matrimonio:

Escucha linda Ramona,
 Si tu te casas conmigo,
 Te juro que has de ser otra,
 Más no te ofrezco riquezas,
 Automóviles ni joyas,
 Porque no soy millonario,
 Pero tendrás caricias de sobra,
 Y si Dios nos da herederos,
 Alegrarán nuestra choza;
 Además, si hay araños,
 Ni te metes á celosa,
 Haremos una alcancía;
 Si eres mujer económica,
 Juntamos algunos fierros
 Y ponemos una fonda,
 Un estanquillo, ó taberna
 Según se presten las cosas.

Como es de esperar, después de años de arduo trabajo, la pareja realiza sus sueños modestos: unos niños, su propio restaurante, y un estilo de vida de clase media respetable, que permite Fernando vestirse como “un diputado”.

El “Romance modernista” carece del encanto bohemio de la mayoría de los romances de la prensa satírica, tal vez por eso, hace el punto sobre las virtudes de las relaciones compañeristas con más claridad y fuerza. Y como indica el título, el autor considera que este tipo de asociación romántica es moderna por excelencia. Los vínculos entre los matrimonios amorosos y la modernidad no son tan sorprendentes como podrían parecer a primera vista. La introducción a *Love and Globalization* (“Amor y globalización”) nos avisa que estudios recientes han identificado una “tendencia a alejarse de nociones ‘tradicionales’ de familia que enfatizan el papel de la obligación social en la reproducción de los sistemas de parentesco y acercarse a modelos globalizados de familia que se basan cada vez más en un ‘amor’ elegido, sinceramente sentido, ‘auténtico,’ y profundamente personal [...] que cada vez más privilegia la idea de que la gente usa el amor como un

ideal por lo que luchar y como el medio a través del cual se constituyen sus familias” (Padilla 2007: ix-xxxi).

Para uno de los editores, la antropóloga Jennifer Hirsch, este cambio ocurrió en pueblos mexicanos rurales durante los años ochenta, ya que los jóvenes, hombres y mujeres de la clase obrera, comenzaron a ver la confianza —es decir, en palabras de Hirsch “el desarrollo y mantenimiento de la intimidad emocional y sexual”— como la clave de un matrimonio exitoso. Por el contrario, “las parejas que se casaron en los años cincuenta y sesenta, veían al matrimonio como un lazo de obligación, forjado por un ideal del respeto y el cumplimiento mutuo de las responsabilidades de género. El amor, si existía, era el resultado de vivir bien juntos, pero no era necesariamente el objetivo” (Hirsch 2007: 93-106; Hirsch 2003). Si bien no hay ninguna razón para dudar de la sinceridad de los informantes de Hirsch, la evidencia de la prensa satírica sugiere que su insistencia en un cambio reciente en las actitudes hacia el matrimonio entre la clase obrera puede ser un poco ahistórica y demasiado precisa. Lo cierto es que la transición de lo tradicional a lo moderno en cuanto al amor, intimidad, romance y matrimonio estaba en marcha varias décadas antes, por lo menos entre la clase obrera urbana.

Eso nos deja con el sexo. Los poetas de romance callejero tuvieron una predilección por las insinuaciones sexuales, sobre todo en forma de albures y punto suspensivos sugerentes destinados a incitar risitas en vez de marcar la intimidad. A pesar de su reticencia, de vez en cuando podemos entrever el papel del placer sexual en el mantenimiento de las relaciones íntimas. Tomemos, por ejemplo, una portada de *El Chile Piquín* de 1905 [figura 3].⁴⁵ La imagen central del grabador José Guadalupe Posada representa a una mujer regordeta de la clase obrera. Es de edad indeterminada y le faltan los dientes delanteros. Está hablando con un hombre flacucho, también de clase obrera, con bigote desaliñado. La mujer está en camino al mercado con delantal, rebozo y una canasta sobre el brazo; el hombre parece un jornalero con huaraches, pantalones enrollados, sombrero de paja, y equipo de cargador en su espalda. Ella se enfrenta al lector, pero sus ojos se dirigen al hombre y su índice derecho apunta en su dirección. El está un poco de espaldas al lector, escuchando con atención a lo que ella le dice.

45 *El Chile Piquín*, ca. 12 de enero de 1905, p. 1. Esta imagen de Posada era popular en sus tiempos y todavía se considera una de las mejores.

- ¿Onde va Doña Manuela?
 —Voy á la plaza Perfirio.
 Y usté nomás me camela,
 —Es que l'amo con delirio.
- No seasté tan hablador,
 —Y usté no sea tan bribona.
 —(Que suave está el valedor.)
 —(La jaña está muy sazona.)
- ¿Te vas conmigo amor mío?
 —Si Perfirio hasta el infierno.
 —Pos ora si que me río
 de lo crudo del invierno.



**Figura 3: José Guadalupe Posada/autor desconocido, “¿Onde va Doña Manuela?”,
El Chile Piquín, 12 de enero de 1904.⁴⁶**

Perfirio podría ser un adulador, pero no es un tenorio: el intercambio con Manuela está perfectamente equilibrado, cumplido por cumplido, insinuación por insinuación. El humor se deriva de la disonancia cognitiva

⁴⁶ Courtesy of the Benson Latin American Collection, University of Texas Libraries, The University of Texas at Austin.

creada por sus expresiones sinceras del deseo mutuo —especialmente los “pensamientos” entre paréntesis que revelan la autenticidad de ese deseo— y la apariencia decididamente no sexy de la pareja. Por otra parte, las palabras finales de Perfirio, riéndose de la dureza del invierno con Manuela para mantenerlo caliente, arraiga el tono íntimo del intercambio en la promesa de contacto corporal. Si de hecho el amor moderno se vincula a “la elaboración y el mantenimiento de la intimidad emocional y sexual”, estos dos están en camino a la modernidad, aunque no lo parezcan. En este caso, su fealdad sirve para aumentar el efecto cómico de su seducción mutua y marcarlos como obreros ordinarios, una estrategia de representación típica de la prensa satírica.

Ausente de esta escena cariñosa está el fantasma de Don Juan Tenorio en cualquiera de sus formas: el tenorio de barrio aprovechándose de una mujer de voluntad débil o el tipo duro hipermasculino que saca el cuchillo a la menor afrenta a su virilidad. Manuela podría ver a Perfirio como un suave valedor (literalmente, un hombre valiente), pero no se preocupa en absoluto por su temperamento ni sus intenciones. Quizá el contribuyente de *El Diablito Rojo* tenía razón cuando insistió en que los mexicanos iban a ver *Don Juan Tenorio* en el Día de Muertos porque “Tenorio está muerto”.

Una columna regular de *La Guacamaya*, que apareció en 1903, incluye esta conversación entre dos cotorras (chismosas), una de las cuales ha acabado de asistir a una representación de *Don Juan Tenorio* con su “viejo”:

—pos mi Viejo lestuvo danda á la chamba [trabajando] todo el día y hasta en la noche me llevó á ver Don Juan Tiñoso, y por cierto que estubo muy rete chulo sobre todo aquello cuando el incomodador D. Gonzales, solo en su cochecito, y le adice á Don Juan: Aquí me tienes don Juan ora que vienen conmigo los que en vida fueron majes pa respirar por lombligo. [Y su amiga le responde:]

—¡Huy! Mialma pos llamero se lo sabuiste de memoria.⁴⁷

El chiste gira en torno a la versión revuelta del discurso del Comendador que la cotorra nos cuenta. La sustitución de “tenorio” con “tiñoso” funciona como un comentario editorial sobre la reputación de Don Juan por la

47 “Entre Cotorras”, *La Guacamaya*, ca. 12 de noviembre de 1903, pp. 2-3. La ‘cotorra’ (charlatana) está recordando las primeras líneas del acto 3, escena 2, de *Don Juan Tenorio*, donde la estatua del Comendador habla a Don Juan antes de llevarle al infierno (hasta que interceda Doña Inés): “Aquí me tienes, don Juan, / y he aquí que vienen conmigo / los que tu eterno castigo / de Dios reclamando están”.

elegancia masculina. Confundiendo “comendador” (comandante de una orden militar de los caballeros) con “incomodador”, propone que Don Gonzales es alguien que pone incómodo a los demás —precisamente con su papel en esta escena—, mientras que se burla de su autoridad patriarcal. Y el castigo divino que obliga a los ‘majos’ (hombres crédulos, cornudos por sus esposas) a respirar a través del ombligo por toda la eternidad representa a Don Juan como un cornudo, un cambio de papeles que efectivamente habría humillado al aristócrata obsesionado con su honor masculino. Estos chistes a costa de la hombría de Don Juan, que emergen de una noche de teatro con el “viejo”, dan una idea de cómo la clase obrera podrían haber entendido el espíritu del donjuanismo: no como un modelo de conducta masculina sino como un exterior constitutivo (y divertido) en contra de que se pudieran entender a sí mismos como sujetos modernos.

Referencias bibliográficas

Fuentes periodísticas y populares

- El Chile Piquín*. México, D.F., ca. 1905.
El Diablito Bromista. México, D.F., ca. 1898-1909.
El Diablito Rojo. México, D.F., ca. 1900-1911.
El Duende. México, D.F., ca. 1906.
Don Cucufate. México, D.F., sf.
La Guacamaya. México, D.F., ca. 1902-1911.

Hojas sueltas

- VANEGAS ARROYO, Antonio (1904): “Levantaos de sus fosas, calaveras / Que aquí se halla el mayor de los troneras”. México, D.F.
 — (s.f.): “La calavera de don Juan Tenorio”. México, D.F.
 — (s.f.): “Yo soy Don Juan Tenorio y sin Quimeras / haré platos de sus Calaveras”. México, D.F.

Obras citadas

- BUFFINGTON, Robert M. (2015): *A Sentimental Education for the Working Man: The Mexico City Penny Press, 1900-1910*. Durham: Duke University Press.
 BUNKER, Steven B. (2012): *Creating Mexican Consumer Culture in the Age of Porfirio Díaz*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

- DABOVE, Juan Pablo (2007): *Nightmares of the Lettered City: Banditry and Literature in Latin America, 1816-1929*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- EASTERLING, Stuart (2011): "Gender and Poetry Writing in Light of Mexico's Liberal Victory, 1867-ca. 1890". En: *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, vol. 27, n° 1, pp. 97-142.
- FRANCO SODI, Carlos (1952): *Don Juan Delincuente y otros ensayos*. México, D.F.: Bota.
- HIRSCH, Jennifer S. (2003): *A Courtship After Marriage: Sexuality and Love in Mexican Transnational Families*. Berkeley: University of California Press.
- (2007): "'Love Makes a Family': Globalization, Companionate Marriage, and the Modernization of Gender Inequality". En: Padilla, Mark B. et al. (eds.): *Love and Globalization: Transformations of Intimacy in the Contemporary World*. Nashville: Vanderbilt University Press, pp. 93-106.
- ILLOUZ, Eva (2012): *Why Love Hurts: A Sociological Explanation*. Malden: Polity Press.
- IRWIN, Robert M. (2003): *Mexican Masculinities*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- LÓPEZ CASILLAS, Mercurio (2005): *Monografía de 598 estampas de Manuel Manilla: grabador mexicano*. México, D.F.: Editorial RM.
- MCLEAN, Malcolm D. (1998): *Vida y obra de Guillermo Prieto*. México, D.F.: El Colegio de México.
- ORTEGA Y GASSET, José (1962): "Para una psicología del hombre interesante". En: Ortega y Gasset, José: *Obras completas*, vol. IV. Madrid: Revista de Occidente, pp. 468-469.
- PADILLA, Mark B. (2007): "Introduction: Cross-Cultural Reflections on an Intimate Intersection". En: Padilla, Mark B. et al. (eds.): *Love and Globalization: Transformations of Intimacy in the Contemporary World*. Nashville: Vanderbilt University Press, pp. ix-xxxi.
- PÉREZ MONFORT, Ricardo (1994): *Estampas de nacionalismo popular mexicano: Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*. México, D.F.: Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS).
- PRIETO, Guillermo (1940): *Musa callejera*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- SOMMER, Doris (1991): *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press.
- SPECKMAN GUERRA, Elisa (2001): "De amor y desamor: ideas, imágenes, recetas y códigos en los impresos de Antonio Vanegas Arroyo". En: *Revista de Literaturas Populares* vol. 1, n° 2, pp. 68-101.
- WARREN, Richard A. (2001): *Vagrants and Citizens: Politics and the Masses in Mexico City from Colony to Republic*. Wilmington: Scholarly Resources.